
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Veiga Expósito, Alejandro; Serés, Guillermo, dir. La intemperie : la tradición mística en Armando Rojas Guardia. 2014. 37 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/119408>

under the terms of the  license

Alejandro Veiga Expósito

La intemperie: La tradición mística en Armando Rojas Guardia

Tutor: Guillermo Serés

Grado en lengua y literatura española

Curso académico 2013 – 2014





“Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar a los muelles”

Pere Gimferrer, *La muerte en Beverly Hills*

“Anaxàgores va ser expulsat d'Atenes
acusat d'impietat per haver dit
que el sol només era una pedra incandescent.
Que cec que estava:
déu és tot allò que crema
i il·lumina.”

Manuel Forcano, *Estatuès sense cap*

“Pasa esta página
estas ruinas
estos dolores
Pasa este mar, la borrasca, el descalabro
golpea al dolor con dolor, con ruinas
sé
instalada desde tu no ser

lo alto, lo elevado”

Hanni Ossott, *Plegarias y penumbras*

“Hay ciudades tan descabaladas, ...

tan abundantes de torpes teólogos

y faltas de excelentes místicos, ...

que no tienen catedral.”

Luís Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

“resignat al desert

més ben dit: orgullós

de estar-se in mòbil

per força.”

Enric Casasses, *Calç*

1

En forma de justificación, digo que escribo desde la lejanía, aceptando los conflictos y acuerdos que esta trae como consecuencia. No se puede afirmar que los puentes literarios, desde la crítica, entre Latinoamérica y España sean consistentes. El conocimiento en la península, en profundidad, de las distintas expresiones culturales del continente -y viceversa- está reservado para lectores especializados y círculos reducidos. Basta ver los programas universitarios para confirmar que en ambas partes de Iberoamérica no se profundiza en los estudios literarios de otras tradiciones del mismo idioma. Hay muchos datos de intercambios culturales con los que este planteamiento se puede refutar, pero cualquier persona que haya tenido experiencias culturales de ambos lados del Atlántico es consciente del desconocimiento que comienza a azotar una conversación en España cuando se escapa de las fronteras del llamado *boom*, o la indiferencia con que se estrella en Latinoamérica al tantear otras barreras que no sean las del siglo de oro o la de los poetas de la primera mitad del XX.

Hay una multiplicidad de perspectivas para abordar esta situación que considero un problema, pero una de las razones esenciales sigue siendo lo que ya Octavio Paz -a cien años de su nacimiento- convirtió en un tópico: *la falta de dimensión crítica en nuestra lengua*, la falta de un siglo XVIII. No es este el tema central que me trae aquí, no tengo una solución, posiblemente no exista, pero es el aliento inicial que me ha llevado ante la reflexión en torno a la obra de Armando Rojas Guardia (Caracas, 1949).

No es mi intención aquí, por lo tanto, el intento de recuperar una tradición perdida. La cercanía entre el pueblo y la poesía se ha escindido por completo debido a factores estructurales de orden político y social. Sin embargo, no presenciamos un problema único del tejido literario venezolano, sino una situación global: la poesía no se puede convertir en mercancía, no se consume ni siquiera como experiencia -eso tan de moda hoy en día de regalar experiencias-. Creo que esta despreocupación es lo que ha ido llevando paulatinamente a la poesía a ocupar pequeños espacios marginales. Dentro de estos rincones de resistencia poética, poco más se puede hacer que breves visiones panorámicas, particularmente en la literatura venezolana donde la labor crítica de abordar el estudio detallado de sus escritores y obras está todavía en proceso de desarrollo y expansión. Este es el problema crítico elemental del que parto: en el aparato crítico de la poesía venezolana del siglo XX no existen trabajos que traten detalladamente la labor de poética de cada autor, dentro de qué modelos culturales se figura sus obras, bajo qué lecturas y en qué parte del tejido literario universal se inscriben. Tienen presencia, a pesar de ello, visiones historicistas del desarrollo de los movimientos poéticos, y algunos estudios de los grandes nombres como Guillermo Sucre, Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, entre otros.

En este agujero de la crítica se sitúa el objetivo de este trabajo: abordar una aproximación a *Poemas de Quebrada de la Virgen* (1985) de Armando Rojas Guardia desde el carácter global de su obra, rastreando brevemente los vínculos con las tradiciones místicas de occidente, la poesía de la experiencia, y sus fuentes. No es este el establecimiento de un principio para la comprensión literaria, la imposición de una lectura *correcta*, o un ejercicio por la reivindicación de una lectura más formalista, sino el intento de atacar una necesidad cultural, la de abarcar una obra desde un ángulo crítico necesario para comenzar a abrir su papel en el circuito cultural. Este debate sobre la crítica no es nuevo, viene desarrollándose desde hace décadas en un ambiente tan agredido, como lo es el literario en Venezuela. Pero, más que alzar una visión crítica, sólo pretendo alumbrar un poco dentro de un minúsculo punto de la producción literaria del país caribeño.

La finalidad de esta fijación del texto, no es la de establecer una interpretación determinada de la obra. Por el contrario busco ofrecer a los lectores ciertos anclajes, a partir de momentos precisos del poemario, en las tradiciones principales de las que bebe el poeta, para facilitar así el surgimiento de lecturas individuales y el posicionamiento de la obra más allá de las fronteras del país caribeño.

2

La poesía venezolana cuenta con un aparato crítico que se ha ido desarrollando desde los espacios disponibles, que son cada vez menos. A pesar de la facilidad de Internet, el círculo de lectores no parece sufrir una gran escalada, pero, como ya he dicho, no pretendo profundizar en problemas estructurales.

Este aparato surge principalmente desde dos vertientes, la del reducido sector de la crítica y la de los mismos escritores -que en algunos casos convergen-, ambos partiendo esencialmente desde las mismas plataformas: universidades, webs, redes sociales, periódicos, revistas y encuentros. En este ámbito, la obra de Rojas Guardia ha sido, considero, bien analizada desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica. Son numerosos los artículos que hacen un diagnóstico del estado de la poesía venezolana en la década de los ochenta, basta con consultar manuales como *Itinerario de la palabra escrita en la cultura venezolana* coordinado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, o *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano* editado por Karl Kohut. Sin embargo, en muy pequeña medida, se estudia detenidamente la obra del poeta (como la de muy pocos, especialmente la de los contemporáneos). En compilaciones de este estilo se desarrollan visiones panorámicas de una literatura, como lo es la venezolana, muy marcada por las décadas durante el siglo XX, pero son muy pocos los estudios dedicados exclusivamente a la obra del caraqueño y su repercusión.

Por otro lado, existen trabajos que profundizan en la idea de lo sagrado en la poesía, o el giro ontológico, intimista, hacia la propia subjetivización del acto de escribir, que coloca a Rojas Guardia junto a autores como Rafael Cadenas (1930), Eugenio Montejo (1938 – 2008), o Guillermo Sucre (1933), pero, generalmente, se parte siempre de la eterna clasificación entre escritores de un corte social y los intimistas.

Partiendo de esta base ya fundada con autoridad por la crítica, el intento de desmarcarme del historicismo y la necesidad generacional de la crítica no lo realizo en vano. La metodología de esta investigación pasa por indagar en las fuentes poéticas en que se inscribe *Poemas de Quebrada de la Virgen*, para observar con mayor claridad qué contrastes surgen en la concepción propia que desarrolla Rojas Guardia de la poesía y la creación poética dentro de la experiencia interior. Acercándonos, en este punto central, a lecturas como las que realiza Adalber Salas Hernández (New York University) sobre *La Nada Vigilante* (1994) de Rojas Guardia, donde enmarca el poemario dentro de la mística apofática y la búsqueda de la expresión pura de Mallarmé, el poema como homicida del poema. (Salas, 2013)

Otra lectura que me gustaría resaltar para establecer el actual estado de la cuestión, es la tesis inédita de José Manuel Delpino (Universidad Simón Bolívar) *Ética y estética del sujeto ex-puesto: la escritura de Armando Rojas Guardia*, donde se expone la obra del poeta desde el sujeto de enunciación como uno ética y políticamente en conflicto, un *sujeto parresiástico*; analizándolo desde el cruce que se puede observar en la obra de Rojas Guardia de la tradición judeocristiana y algunos discursos literarios y filosóficos de la modernidad (Foucault, Benjamin, Lezama Lima). (Delpino, 2014)

Para construir la visión que aquí propongo, la bibliografía a disposición es muy clara. Se buscará

enfocarla hacia el contraste que se produce entre los sistemas simbólicos y fundamentos utilizados por el autor con el de los poetas y pensadores de tradición clásica (La Biblia, San Agustín, Platón, San Juan, Fray Luis, los místicos renano-flamencos, etc.). Por esto mismo, resultan clave todas las obras que giran en torno al análisis de las tradiciones literarias que se vincularon al proceso espiritual, igualmente que aquellas que analizan todos los elementos relacionados con la propia tradición mística (desde distintos puntos de vista), como lo son *La piedra y el centro* de José Ángel Valente, *Egocentricidad y mística* de Ernst Tugendhat, y fundamentalmente -a modo de guía- *La transformación de los amantes* de Guillermo Serés, entre otros.

Finalmente, en cuanto al uso bibliográfico se refiere, resultarán de apoyo textos de otros poetas - aparentemente más apartados de esta tradición-, que giran en torno a elementos más específicos que afectan la obra de nuestro poeta, tales como Jaime Gil de Biedma, Fernando Pessoa, T. S. Eliot, William Wordsworth, José Lezama Lima, Rafael Cadenas, Juan Ramón Jiménez, entre otros. De aquí, observaremos una de las características literarias esenciales que se genera en esta obra: el cruce de tradiciones literarias. Teniendo clara la idea foucaultiana de la literatura como *discurso*, o semioticamente como *tejido*, veremos que los motivos que aparecen de la tradición judeocristiana - clásica, medieval y renacentista- se regeneran en la poesía de Rojas Guardia con algunos lugares de la modernidad y el romanticismo.

3

Bien conocido es el papel que tuvo Rojas Guardia como principal teorizador detrás del manifiesto del grupo *Tráfico* durante los años ochenta. Los grupos *Tráfico* y *Guairé* marcaron una apertura de la poesía hacia un *realismo crítico* que tenía como objetivo elemental remolcar el lenguaje hacia una relación más estrecha con el habla cotidiana. O sea, llevar la poesía a los barrios marginados, a las escuelas, al boulevard. Todo esto puede leerse como la continuación de un germen que habían sembrado poetas como Victor Valera Mora (1925 - 1984), Caopolicán Ovallés (1936 – 2001), William Osuna (1948) o Alejandro Oliveros (1948); pero tampoco se puede dejar de lado lo muy cercanos que estaban a la poesía de Ernesto Cardenal, Jaime Gil de Biedma o Juan Gelman. Este principio de acercamiento, de salida a la calle de la poesía, el grupo *Tráfico* lo establece parodiando el verso “Venimos de la noche y hacia la noche vamos” de *Mi padre el inmigrante* compuesto por Vicente Gerbasi (1913 - 1992). En su *Sí, manifiesto* (1981) [Ver Anexo I], el grupo *Tráfico* reivindicaba sus principios de la siguiente manera: “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”.

Visto con perspectiva puede parecer inocente la iniciativa de estos poetas, llevar la poesía no tiene porqué ser una responsabilidad de los poetas, más bien tendría que ser un principio social y político, pero la repercusión lingüística y estilística que promovió el grupo en esta década tuvo un alcance

extraordinario en la poesía venezolana para sacudirse la impersonalidad y el esencialismo que venía arrastrando. A pesar de esta trascendencia, cada uno de los integrantes de ambos grupos continuó con su labor poética independientemente de los principios teóricos que se proponían en el manifiesto, pero, aunque cada poeta fue escribiendo su obra ceñida a sus propias preocupaciones, muchas de estas poéticas serían inconcebibles sin algunos de los planteamientos establecidos por *Tráfico*.

Esta salida a un universo urbano es fundamental en el tratamiento del lenguaje de Rojas Guardia. Encontramos referencias culturales como Fra Angelico, Pound, Chaplin, Quevedo, y muchas más, conviviendo con citas y lectura, pero todo debajo de un lenguaje donde hay cabida para los coloquialismos, nombres propios, y un tono conversacional. Así, las reflexiones espirituales del poeta no se alejan del lector, presenciaremos poemas como el 30, donde el correlato objetivo (T. S. Eliot) se maneja a la perfección. El poeta no se da por satisfecho con explicar cómo “sangra la única carne que me importa” (Rojas, 2004: 107), cómo se dibuja en él su relación con Dios, cómo se expresa en su cuerpo, sino que lo hace desde la experiencia que le produce escuchar el desagarrado grito de Mahalia Jackson diciendo *Lord*.

Tanto el uso de una lengua más coloquial, como partir en el poema desde la experiencia personal



“Así querría yo que a William Blake
lo hubiesen dejado predicar un solo día
sobre el púlpito labrado de una iglesia”

Armando Rojas Guardia, *Poema de Quebrada de la Virgen*

para contar una reflexión mayor, son dos de los elementos claves que aparecen en la escena teórica poética venezolana en los años ochenta, y sin los cuales no podemos comprender la obra que hoy nos trae aquí.

4

Poemas de Quebrada de la Virgen aparece en 1981, es el segundo libro del poeta y el primero que publica tras la aparición de *Tráfico*. En él, Rojas Guardia se libera de la necesidad de establecer claramente los principios del manifiesto, para abrirse hacia una poética más libre y transparente donde plasmar sus dudas y preocupaciones. Si en *Del mismo amor ardiendo* (1979) -ya vemos las referencia carmelitas que comienzan a aparecer tempranamente- paseamos por ese “País sonoro / la mujer que pasa caminando / el aire el ritmo / calle plomo y sol todo caliente” (Rojas, 2004: 29), en *Poemas de la Quebrada de la Virgen* asistiremos a la presencia de un yo poético que, en su retiro, se vuelca sobre sí mismo y prescinde de esa voluntad popular, deja a un lado esa visión de la poesía como “Hecha sólo de bruma y polvareda / Opaca vanidad, interponiéndose.” (Rojas, 2004: 62) para pasar a asentarse en la complejidad de su ser.

Aquí, se establece la visión central de la experiencia, el poeta se aleja de las necesidades establecidas dentro del marco poético de *Tráfico*, para adentrarse en las suyas, la búsqueda de que el poema pueda hablar por sí mismo. Es decir, el poeta se desmarca de una consciencia evidente de la poesía social, para pasar a declarar la participación que tiene como sujeto de un sistema.

Convergen aquí, pues, dos elementos, la búsqueda de un lenguaje claro, y un tono conversacional que se aleje de los poetas retóricos. Consecuencia del acercamiento a la calle, de la necesidad de que la poesía ataque la cotidianidad, estas características que forman la voz del autor se enmarcan claramente dentro de la poesía de la experiencia, los poetas metafísicos ingleses y T. S. Eliot.

Por esto, se puede observar la unidad de cada poema: en Rojas Guardia la escritura se plantea como la creación de un elemento autónomo que se ciña a la epifanía. Lo que Paz entiende como *La consagración del instante*, o entender el experiencia poética como un “intento de leer cualquier poema lírico descriptivo y breve como un momento de epifanía. Si un objeto o situación es el foco de un poema, eso indica, por convención, que es especialmente importante: está en <<correlación objetiva>> con una emoción intensa o es la localización de un momento de revelación”. (Culler, 1975: 249)

Esta idea muy bien formulada en la poética de Joyce -particularmente en *Portrait of the artist as a young man*- y en la de Eliot, y que se refleja con mayor claridad en el haiku; es la que busca estructuralmente nuestro poeta para la claridad del poema. En *Poemas de Quebrada de la Virgen*, cada composición es autónoma y busca ser ese correlato objetivo de la experiencia interior que nos asoma el escritor.

La claridad del lenguaje, el tono conversacional, y la concepción del poema como epifanía, son algunos de los principales elementos con los que Rojas Guardia asume la transición hacia una poesía íntima, sin verse en la necesidad de que esta estrategia poética le plantee desmarcarse de su valor social. Es un caso que no deja de tener paralelismos con el de Gil de Biedma unas décadas atrás en España, tanto lingüística como socialmente hablando.

5

El poemario comienza con una localización geográfica al lector sobre dónde se produjo el nacimiento y concepción de la obra. En una nota previa al primer poema se nos indica que Quebrada de la Virgen es un lugar rural, apartado de Caracas, allí “está situada una amplia casa de retiro en la que empezó la aventura espiritual que estos poemas transcriben y -así lo creo y quiero-relatan”. (Rojas, 2004: 74)

El libro se nos presenta a los lectores como la descripción de una experiencia muy reducida, la de un retiro espiritual. La obra pasa a ser entonces, en sí misma, una epifanía, la narración de una experiencia concreta y su prolongación en el tiempo. Esta experiencia, como toda experiencia espiritual, se establece como un suceso sobrenatural e inexplicable. Este es el núcleo duro del que parte la creación textual sobre el hecho místico, la dificultad de su expresión, como se puede leer en el poema *I*. Lo inefable, para lo que se valdrá del valor simbólico del paisaje.

En otra línea, la vuelta al lugar de la experiencia plantea la aparición del tópico *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*. Merced de los poetas neoplatónicos del siglo de oro, la vitalidad de este tópico se ha extendido hasta la actualidad. Lo interesante en Rojas Guardia es cómo se separa de toda la tradición amorosa de los últimos dos siglos; y que vemos, quizás con mayor fuerza y repercusión, en la poesía contemporánea, en Kavafis. El caraqueño plantea la obra como una vuelta al lugar de la experiencia, donde se llevó la consumación de su ser en conflicto con la unión de la divinidad, como vemos en el poema *II*:

Aquí, en esta casa,
donde cada palabra, cada gesto
son sólo dóciles ecos de la luz

[...]

le añoro, digo, algo de la casta
doncellez de la madera

recibiendo

la frugalidad silenciosa de una cena,
la última cena. (Rojas, 2004: 84)

El poeta se planta frente a la casa, rememorando y añorando, mediante los reflejos de la luz, la cena que recibía. Lo hace en el mismo ejercicio con que Kavafis, en su poema *Al pie de la casa*¹ [Ver Anexo II], revive, frente a la casa donde amó, esa misma sensación. En el poema *II* de Rojas Guardia se plantea la misma experiencia amorosa, pero desde la perspectiva de una cena donde la luz traza los recuerdos de su experiencia en este lugar que identificamos con Quebrada de la Virgen. Lo que realmente nos interesa de este tópico es su relación con la teología apofática, como dice Alfonso de Madrigal en el *Libro de las diez cuestiones vulgares*: “Dize Dionisio [Aeropagita]: <<Amor est in spiritibus sicut pondus in corporibus>> [...] así en los espíritus, el amor los lleva y da lugar faziéndolos estar donde ama”. (Serés, 1996: 88) Aunque el maestro lo cita como fuente de don Pedro de Portugal para mostrar la unión entre la *caritas* y *cupiditas* -que abarcaré más adelante en la obra que aquí nos atañe, y cuya fuente está en San Agustín-, vemos cómo ya en la tradición medieval se mantenía el tópico de que el alma vive donde vive el amado, ubicándolo dentro de los renglones de la teología negativa.

Nuestro poeta, más allá de la concepción naturalista del amor, vuelve al lugar en donde sentenció su unión espiritual con Dios y su creación, la unión con el amado, en palabras de San Juan. Sin embargo, el punto de partida de esta vuelta es -como planteaba más arriba en este apartado- la inefabilidad de la expresión de la experiencia. Por ello, inicia la obra, de la siguiente manera:

¿Qué daría
yo, minúsculo
monje laico, fraile menor
de alguna Orden extinta
por prosternarme ahora
que intento describir
este olor inocente de la tierra (Rojas, 2004: 75)

Esta imposibilidad de plasmar en el mundo la experiencia, la incapacidad de lograr el proceso mimético, San Juan de la Cruz lo establecía ya como lo inefable de la expresión mística. Aquí es donde la poética de Rojas Guardia conjuga los modelos de la teología apofática con el del correlato objetivo. En la estrofa 11 del *Cántico espiritual*, dice el carmelita:

!Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formasen de repente

1 Siguiendo la traducción de José M^a Álvarez. *Devant la maison* según la conocida traducción de M. Yourcenar, y *Sota la casa* según la de Carles Riba.

los ojos deseados

que tengo en mis entrañas dibujados! (Juan de la Cruz, 2003 I: 65)

San Juan juega aquí con el valor simbólico del agua². Pero lo que nos interesa primordialmente es que el carácter inenarrable de la experiencia le lleva a establecer, por analogía, un vínculo entre las situaciones exactas que se plantean en cada poema y el pensamiento de la negación como vía mística. Utilizará lo natural para explicar lo sobrenatural. El lenguaje poético libera la palabra para dar lugar a lo inexplicable: “la palabra del místico o la palabra del poeta es también una invitación a la experiencia o una experiencia que se sitúa en los límites de la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura de éstos”. (Valente, 1991: 88) Establecido pues, lo inefable como punto de partida, me ocuparé más adelante el papel que tiene la analogía y el lenguaje poético dentro del carácter espiritual de *Poemas de Quebrada de la Virgen*.

6

Veremos que el emplazamiento geográfico inicial que hace Rojas Guardia planteará más adelante un conflicto, ya que para el poeta, recordar eventos es un suceso que lo aleja de la unión divina. El caraqueño nos plantea así la necesidad de abolir la memoria, el tiempo y el recuerdo en el poema 23:

Haría falta, Señor, ser anacrónicos
hasta no sé qué paz de la memoria
-marchita como una flor ya fósil
que aún perfuma las manos al rozarla-
para devolvernos hacia el fondo,
hacia esa viva, secreta arqueología
que oculta nuestra saga, la verdad
épica que entrevió nuestra adolescencia
en el relato total del universo (Rojas, 2004: 97)

La necesidad de alcanzar esta “paz de la memoria” se presenta entonces como uno de los principales motivos de enajenación del sujeto para alcanzar la unión. Rojas Guardia plantea entonces, el celeberrimo motivo de la negación de la memoria y del tiempo. Recordemos que la mística cristiana establece la negación de las potencias agustinianas del alma (*memoria*,

2 Dirá San Juan en el comentario a la estrofa lo siguiente: “Llama cristalina a la fe por dos cosas: la primera, porque es de Cristo su Esposo, y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades, y fuerte y clara, y limpia de errores”. (Juan de la Cruz, 2003 II: 76)

entendimiento, voluntad), para alcanzar la contemplación divina. Veremos que esto en nuestra obra no se cumple a la perfección, con el cuidado metodológico de San Juan, pero que -como aquí vemos- acompaña a los motivos centrales del libro.

La memoria es planteada en este sentido como un *receptáculo* -en términos fisiológicos medievales- donde los objetos percibidos como imágenes por los sentidos se almacenan, paso previo al entendimiento. El alma debe desnudarse de todas las visiones, superar la *visio* es el tema fundamental de la experiencia mística. En este sentido, la memoria aparecerá como una de las intermediarias entre lo sensitivo y lo intelectual. Por ello, San Juan la clasificará entre las aprehensiones del alma que necesariamente deben ser purgadas en el camino hacia la vía iluminativa. Veamos lo que dice de las noticias espirituales en el capítulo catorce del libro tercero de la *Subida al Monte Carmelo*, y porqué las incluye entre las aprehensiones de la memoria, verbigracia del papel de la misma:

Las noticias espirituales pusimos por tercer género de aprehensiones de la memoria [...] porque también caen debajo de reminiscencia y memoria espiritual, pues que, después de haber caído en el alma alguna de ellas, se puede, cuando quisiere, acordar de ella. Y esto, no por la efigie e imagen que dejase la tal aprehensión en el sentido corporal [...], sino que intelectual y espiritualmente se acuerda de ella por la forma que en el alma de sí dejó impresa (Juan de la Cruz, 2003 I: 354)

San Juan propone a las noticias espirituales como una de las que dotan al alma de la capacidad de recordar. La memoria, como parte de las tres potencias agustinianas del alma, pertenece a las facultades interiores y por ello depende del sentido común. Platón planteaba que el proceso de percepción de la realidad producía imágenes, fantasmas -*species*- y que suscitaban pasiones, eje fundamental del mito del auriga, que también trataré. Aquí es donde yace el motivo de la “paz de la memoria” que ilustra Rojas Guardia más arriba, y que nos muestra “marchita como una flor ya fósil”.

Veremos que la idea de deshacerse de las aprehensiones fenomenológicas y ver cómo en ellas está latente Dios, siendo de su propia creación, como sucede con el hombre que posee los *vestigia divinitatis*, será uno de los temas centrales de *Poemas de Quebrada de la Virgen*. En él, vemos latente a San Juan. Identifiquémoslo en el capítulo cuarto del libro primero de la *Subida al Monte Carmelo*, cuando dice que si es necesaria la “negación de los gustos en todas las cosas, es porque todas las afecciones que tiene en las criaturas son delante de Dios pura tiniebla, de las cuales estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla luz de Dios, si primero no las desecha de sí”. (Juan de la Cruz, 2003 I: 132) Veamos este motivo también, en el poema 5, establecido paralelamente con la creación poética:

para llegar al centro
de la indecible comunión,
no te apresures
multiplicando abrazos a destiempo.
Quédate ahí, en la intemperie
exacta de tu cuarto (ni siquiera monacal:
fijado por sus paredes habituales)
abriéndote al minuto de silenciosa
-llegará, te lo aseguro (Rojas, 2004: 89)

Pero lo que realmente resulta de profundo interés es el engazamiento de motivos que se desarrollan a lo largo del libro para darle vitalidad a estos tópicos cristocéntricos. Aquí hemos visto cómo compara la unión y la espera de la experiencia espiritual, con la espera del proceso de creación poética. Pero volviendo al poema 23, como veremos, el poeta trata también de forma analógica la contemplación de la belleza universal platónica y la vuelta a la niñez romántica.

He mencionado arriba el mito platónico del auriga, en él se encuentra la fuente de la unión mística. En el *Fedro*, Platón ilustra la necesidad de restaurar esta “antigua naturaleza”, refiriéndose a la unión de los amantes como la reintegración del andrógino, mediante la imagen del caballo alado y el auriga, que representa las tres almas del hombre. Aquí vemos la oscilación del alma entre el mundo real que percibimos y el intelectual, el *eros pandemos* y el *eros ouranios*, que Rojas Guardia -pasado ya por el tamiz de la mística cristiana- planteará así en el poema 2:

Adoré antes cada dádiva de Eros

Ahora sé que en todos mis deseos
ardes Tú -invicto y detergente- (Rojas, 2004: 76)

Para comprender esta oscilación del alma se debe, primeramente, comprender la concepción neoplatónica que se tenía del amor y cómo se comprendía el comportamiento del alma. Haciendo un breve excursus, aclaro que Armando Rojas Guardia se licenció en Filosofía en la Universidad Católica Andrés Bello, y salió en 1971 del Seminario Instituto Pignatelli, aunque sin ordenarse como sacerdote -si es que el ser poeta no es una religión-, y sin querer entrar en detalles biográficos, estos son conceptos que nuestro autor no sólo maneja, sino que en sus obras desbordan la paz que encuentra en las doctrinas judeocristianas.

Volviendo a nuestro tema, el alma se representa, casi siguiendo los valores de la *evidentia* horaciana

-*Ad Pisones*-, en el *Fedro* mediante el mito del auriga y los caballos alados. Cada caballo representa, respectivamente, la parte racional y la impetuosa del alma, y cada una reacciona de manera distinta cuando el auriga observa a su amado; mientras que el caballo disciplinado frena el arrebató del amante, el otro se abalanza sobre el mismo (recordemos que el poeta decía: “Adoré antes cada dádiva de Eros”). De aquí, surgirán las consideraciones del amor como una lucha contra el erotismo -‘desenfreno’-, para que la ‘sensatez’ se sobreponga y logre formar parte de la divinidad a través del amado y la *anámnesis*, hacia el recuerdo de esa naturaleza primigenia.

Dice Platón, en el *Fedón*, que “nuestra alma existe antes ya, y le es necesario a ella, al ir a la vida y nacer, no nacer de ningún otro origen sino de la muerte y del estar muerto, ¿cómo no será necesario que ella exista también tras haber muerto, ya que le es forzoso nacer de nuevo?”. (Platón, 1986: 66) Aquí, se plantea la *metempsicosis*, las almas participan del alma del mundo; y a esto se refiere cuando dice que el amante recuerda -*anámnesis*-, gracias al amado. Este hace que su alma despierte del letargo terrenal en que se encuentra, gracias a la belleza divina, pues el cuerpo no es más que la cárcel del *pneuma*, que tras ver al amado se insufla de deseo y busca la liberación. Para Platón y los neoplatónicos, la naturaleza del ser humano es el alma, y su participación hacia su verdadera naturaleza sucede a través del *ágape* o *caritas* -el eros platónico-; mientras que para el cristianismo, el alma no está preparada para realizar este proceso por sí misma. Por esto, veremos más abajo que la memoria, en la tradición cristiana, deberá ser purgada, para lograr la consumación de la unión divina.

El hombre, *creatio ex nihilo*, existe gracias a Dios y esto se contradice con la idea platónica de la *metempsicosis*. Aquí ambas vertientes -platónica y cristiana- son completamente opuestas, pues para el cristianismo el anima *verius est ubi amat, quam ubi animat*. Esto es, sólo con la presencia del Espíritu Santo el hombre es capaz de unirse con Dios por medio de la purgación y del *descensus* de Jesús, mientras que en Platón este proceso “se concibe como un ascenso, propiciado por el amor (o alguno de los otros tres furores o manías) y simbolizado por el rapto (salida de sí o éxtasis), que permite al alma individual encontrar su verdadera naturaleza en el alma del mundo y entusiasmarse.” (Serés, 1996: 26). Es indudable que aquí están los orígenes de la mística cristiana, y el proceso para la contemplación de la belleza -o de la divinidad-, que rastreamos en Rojas Guardia, y cuya conversión vemos en San Agustín:

¿Qué amo, por tanto, cuando amo a mi Dios? ¿Quién es él, superior a lo superior de mi alma? Por mi misma alma ascenderé hasta él. Traspasaré esta fuerza mía (*vim meam*), por la que estoy unido al cuerpo y llena de vida su complexión o urdimbre (*compagem*). Pues no hallo a Dios por esta fuerza, ya que también lo hallaría el caballo y el mulo carentes de inteligencia, y ésa es la misma fuerza por la que viven también sus cuerpos. (San Agustín, 2009: 402-403)

Aquí, el Hiponense, plantea la vía interior del conocimiento hacia Dios, desde Plotino y, por consecuencia, desde Platón. La vuelta al Uno, mediante un sentido jerárquico, de descenso y ascenso de retorno hacia el autoconocimiento, el Uno; a través de las hipóstasis se desvincula la unión de cuerpo y alma, de donde se expande el *nous* y el alma. Este movimiento jerárquico está organizado por el deseo de alcanzar el bien por medio de la contemplación y llegar a su propia naturaleza, pues, el conocimiento de Dios es imposible, ante lo que San Gregorio Niseno se plantará radicalmente. El obispo de Nisa planteará un orden jerárquico desde el amor a Dios hacia el anhelo de la unión: *eros*, *ágape* y *anakrasis*. Más allá del éxtasis, habla de este intenso anhelo del amor divino pues es imposible contemplar a Dios, más es posible sentirlo y aceptarlo, desechando la contemplación divina platónica. En esta línea, vemos que nuestro poeta nos dice lo siguiente en el poema 24:

Uno quisiera decirle a los amigos
que te buscan sin saberlo:
<<Él está aquí, éste es Su rostro>>.
Pero Tú surges oblicuo, tangencial,
entre dos horas que parecen
más vivas que Tu vida (Rojas, 2004: 97)

Esa tangencialidad de la aparición, es el proceso, sin el descenso, y sin la purgación de las aprehensiones, pues no se puede lograr el encuentro divino. Esto siempre merced del amor, que veremos goza de un papel esencial en la obra. Para Rojas Guardia, el amor es el epicentro de la experiencia y del ser humano.

Volviendo al ascenso neoplatónico, este encontrará su correlato oriental, con ciertos tintes de la mística cristiana, a partir de Pseudo Dionisio Areopagita, quién tendrá amplia influencia en la escolástica medieval. Para el teólogo bizantino, el sentido jerárquico de las dos vías -ascendente y descendente-, se desarrolla desde un sistema triplemente categorizado para ascender a Dios: el hombre, los ángeles y la Trinidad. Mediante este proceso, el hombre será capaz de convertirse en espejos calificados para recibir la luz divina; el resultado es una perfecta manifestación divina, en la que cada parte expresa su gloria a Dios. Pero aquí, ya se habla, más allá del éxtasis del alma, del descenso divino. Por lo que el Areopagita opta por alejarse de la unión plotiniana, para agregar el descenso divino, por el cual el alma en éxtasis, puede acercarse a Dios, pero gracias al descenso, sin el cual, no sucedería. Es decir, a pesar de la purgación del *sensus communis* -que es el tema que realmente radica en el poemario-, será condición sine qua non el *descensus* de Dios. Esto es lo que presenta Rojas Guardia en el poema 12, análogamente en la figura del pájaro,

que para merecer la epifanía
mortal del gavilán
en picada fugaz sobre la presa
(la sangre feliz entre sus garras)
era necesaria esta canícula
precaria de la espera (Rojas, 2004: 85)

Sin el descenso divino, no se llega al éxtasis. Aquí es donde se establece la escisión entre los Padres Griegos y Platón y sus seguidores. Aquellos consideran indispensable para la experiencia mística de la vuelta a Dios la mediación del Verbo encarnado, o sea, su *descensus*: el alma responde con amor al Hijo de Dios transformado en hombre; entonces este podrá transformarse en Él, pues es su imagen y semejanza. El misticismo platónico, en cambio, se funda en la separación y *ascensus* del alma: el furor o entusiasmo.

Por esto la experiencia mística tiene múltiples orígenes que conviven y divergen en sí mismo: la dialéctica panteísta de Plotino en la que los ejercicios ascéticos conducen hacia la revelación desde el interior del creyente, el proceso de ascenso platónico y la perdurabilidad del alma como participación de algo que le supera y es participe al mismo tiempo, el descenso y la unión divina a través de una tríada jerarquizada de Pseudo Dionisio Areopagita, que de alguna manera, aunará San Agustín. A pesar de esto, la transformación siempre se establece partiendo de la primigenia teoría del *pneuma* estoico, que será formulada y reformulada constantemente, tanto fisiológica como teológicamente. Esta se definía como una sustancia que se acumulaba en el cuerpo, pues el aire es la sustancia y la vida de todo. Cuando el *pneuma* abandona el cuerpo, pasa a formar parte del 'pneuma universal', por lo que pasa a ser el vínculo entre el alma y el cuerpo. Según San Alberto Magno, el espíritu alberga las virtudes, las funciones fisiológicas y psicofisiológicas.

Por lo mismo, se dividieron en tres tipos de acuerdo con su aprovisionamiento por el cuerpo y de su función. Los forjados en el abdomen [...] son los <<naturales>> [...]. En el corazón se engendran los <<vitales>> [...] [que] asciende hasta la base del cerebro desde la parte izquierda del corazón y allí se sublima [...], dando lugar al pneuma psíquico. (Serés, 1996: 58)

Por lo que el *pneuma* funcionara como intermediario entre el cuerpo y la sangre. Por ello se relaciona directamente con la amada -la unión de las almas-, para participar del alma universal a través de la mirada. En ese punto se lograría la intelectualización del amor, que podía verse coartada debido a la continua *cogitatio* del amado por parte del amante, pues esta altera el pulso sanguíneo y es el objeto del deseo. Este tópico recorrerá toda la poesía española del XVI desde Garcilaso y

Boscán. Esta pelea entre los deseos, se reformulará en la mística con un discurso concupiscible que representa, no el amor sensitivo, sino la liberación del *sensus communis* para lograr la *caritas*, la unión con Dios. Como más arriba he citado, Rojas Guardia dice “Adoré antes cada dádiva de Eros. / Ahora sé que en todos mis deseos ardes Tú”.

Como comentaba, lo interesante es observar cómo este motivo se regenera en el poema 23 con la romántica vuelta a la infancia de Wordsworth, mediante la purgación de las aprehensiones que generan en la memoria las imágenes. Recordemos que Rojas Guardia afirma en estos versos que era necesario ser anacrónicos, para sumirse en la infancia. Es decir, la infancia como paso a ese “relato total del universo” que deriva en la desaprensión de las impresiones sensoriales que la lógica establece.

Retomando esta idea de la de la memoria como elemento que debe ser purgado, como mediador para la debida transición hacia el intelecto, para contemplar la totalidad, Aristóteles dice que

La ciencia en acto y su objeto son la misma cosa. Por su parte, la ciencia en potencia es anterior en cuanto al tiempo tratándose de cada individuo, pero desde el punto de vista del universo en general no es anterior ni siquiera en cuanto al tiempo: y es que todo lo que se origina procede de un ser en entelequia. (Aristóteles, *Acerca del alma*, 131a)

Todo tiene un fin, pero la idea fundamental de la *episteme* es que, más allá del tiempo, pues como nos dice Aristóteles en *Acerca del alma* el hombre utiliza las imágenes para pensar lo que se ubica fuera del tiempo, está el conocimiento de la verdad universal. Esta verdad universal, ese “relato total del universo”, se obtiene en el *nous*, en la trascendencia del alma, y Rojas Guardia acude a la infancia como lugar de recuperación de la unidad, por eso continuará el citado poema 23 de la siguiente forma:

somos el mito que nos cuentas
y los recuerdos del niño saben ya
que Tú eres el pasado del futuro.

Esa “verdad épica que entrevió la adolescencia”, como dice versos más arriba, es el correlato de la unidad total del universo que se encuentra en la infancia, pues el infante no ha sufrido los procesos de clasificación de la racionalidad. Recordemos que Wordsworth se vuelve, ante los desastres de la época, a la infancia para contemplar sus instantes de transparencia. En ella el tiempo se desmiembra para ver la realidad a través de ese velo que desarticula todo. Por eso, el poeta inglés observa la realidad tal cual es, y así lo dirá en su conocida Oda:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
 To me did seem
Apparelled in celestial light- (Wordsworth, 1994 :314)

El poeta, desde su niñez, ve la realidad tal cual es, en su estado puro, y bañada por la luz celestial de lo que ahora no puede contemplar. La realidad allí no está parcelada, la conciencia no entiende de lógicas materialistas. Este es el motivo con el que Rojas Guardia engrana la purgación de las potencias del alma, en particular de la memoria. En la niñez todo es continuidad, es totalidad, en ella el alma puede encontrar su origen primigenio, pues todo se coloca, como dice Octavio Paz, en:

Bloques de tiempo vivo, espacios que fluyen lentamente bajo la mirada mental: visión del <<otro tiempo>> [...]. La imaginación no está en el hombre, sino que es el espíritu del lugar y el momento; no es sólo la potencia por la que vemos la realidad visible y la oculta: también es el medio por el que la naturaleza, a través de la mirada del poeta, se mira. (Paz, 1974: 68)

Veremos que este encuentro de la naturaleza a través del poeta también encontrará lugar en *Poemas de Quebrada de la Virgen*, y que tiene su punto de encuentro con lo divino en la experiencia del autor a través de la fórmula tomista según la cual, Dios está en toda las cosas. Tema elemental en la obra, junto al de la superación de lo fenomenológico.

Baudelaire -como nos recuerda Jaime Gil de Biedma en *Sensibilidad infantil, mentalidad adulta*- decía “Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté”. Considerando al francés (con sus “tristísimos ojos [...] / -fotografiados ahí sobre la mesa- / mendigos aún de la hermosura”, como dice Rojas Guardia en el poema 10) como el punto de encuentro entre romanticismo y modernidad, funciona adecuadamente para ilustrar el recorrido en la tradición occidental de este tópico. Lo sugestivo en Rojas Guardia es, como he querido ilustrar e intentaré ampliar, la convivencia de los conceptos de la mística cristiana y neoplatónica con elementos que han evolucionado paralelamente en la tradición poética, y que llevarán al poeta fundirse con el paisaje.

En la intemperie, Rojas Guardia encontrará la palabra para desaparecer en ella, de la misma manera que entendía San Juan las locuciones sobrenaturales, como dice en el capítulo 28 del libro segundo de la *Subida al Monte Carmelo*, las *locuciones sobrenaturales* clasifican a las “Palabras sustanciales [que] son otras palabras que también formalmente se hacen al espíritu, a veces estando recogido, a veces no, las cuales en la sustancia del alma hacen y causan aquella sustancia y virtud que ellas significan”. (Juan de la Cruz, 2003 I: 309) *Logos* y *anima* participando de la misma naturaleza, esa naturaleza que se contempla a través del poeta en Wordsworth, y en la modernidad buscará la

poiesis, la encarnación de la capacidad de la naturaleza para engendrar vida: el poeta y el paisaje, como nos recuerda Octavio Paz en *Libertad bajo Palabra*: “Nada soy yo / cuerpo que flota, luz, oleaje; / todo es el viento / y el viento es aire / siempre de viaje...”.

7

Para Plotino, la máxima expresión de la mística está en el *Cantar de los cantares*, donde se representa la unión del alma con Dios desde tres etapas, según él: *philosophia moralis, naturalis e inspectiva*. No en vano, en 1571, fray Bartolomé Medina acusaría ante la Inquisición a fray Luis de León por defender, presuntamente, que el poema era de naturaleza amorosa y que en su traducción al romance lograba explicar lo que los Padres no lograban apreciar no siendo conocedores del hebreo. Dentro de esta búsqueda clásica, fray Luis “no despersonaliza un ápice sino todo lo contrario, estaba su conjugación clásica y religiosa de la inmortalidad del alma en la que se animaba su propio deseo espiritual. En esta armonización, fray Luis llegaba con su poesía a un receptor cercano que sentía su clasicismo sin necesidad de llamarlo erudición”. (Prieto, 1998: 304) Como venimos viendo, en Rojas Guardia aparecen también ésta misma comunión de fuentes clásicas, en su caso, conviviendo también con elementos de la tradición moderna. Inscrita en la tradición extática, veremos que, igualmente, estos elementos convivirán dentro del erotismo. Observemos un fragmento del poema 8:

Me despierta Tu olor entre las sábanas
Vengo junto a Ti, que te me expandes
en la carne agradecida, con ímpetu solar.

Digo Junto a Ti Vuelvo a decirlo.
Y para algunos, poquísimos amigos
es hoy este rubor confidencial:
nadie sabe
que, a Tu sombra, gusto vivo,
el ápice frutal de mi deseo sabe intacto (Rojas, 2004: 81)

El deseo, como hemos visto en algunos versos más arriba, se presenta como principal mediador hacia la unión, hacia la comunión con la divinidad. Sin embargo, en el caso de Rojas Guardia -y en consonancia con el caso de fray Luís frente a la Inquisición-, es fundamental también como ruptura con respecto a la tradición eclesiástica. En *El dios de la intemperie*, el poeta dice: “Mi homoerotismo me ha conducido a la heterotopía. Los signos proscritos de mi específico deseo me colocan en el lugar-otro, fuera-de-la-ley”. (Rojas, 2006: 83) Esta separación de las prácticas hegemónicas, aunque

vinculado con el ascetismo también, se presenta desde la unión del eros platónico y la *caritas* paulina.³

En es sentido, Rojas Guardia dirá más adelante en *El dios de la intemperie* lo siguiente: “<<Eros>> y no simplemente <<ágape>>: el amor evangélicamente entendido no es sólo fuente de historización de la fraternidad sino trágica y gozosamente expansión <<erótica>> de un amor-pasión que, en cierto sentido, no tiene otro fin que el disfrute de sí mismo (tal como ha sido vivido por los místicos)”. (Rojas, 2006: 104) Es muy relevante la conjugación del *amor benevolentiae* y *amor concupiscenciae* o de *caritas* y *cupiditas* -en términos tomistas-, o *eros ouranios* y *pandemos* -en términos platónicos-. De aquí es que la vuelta del alma a Dios se establece siempre con la mediación del amor, ya en términos que tenían presentes los Padres griegos, San Agustín, y que Plotino establecerá como lazo (*syndêmos*) entre los amantes una vez que estos se ven en la necesidad (merced de la *anámnesis*) de contemplar la belleza universal. Igualmente, Juan Escoto Erígena (siglo IX) insistirá en el amor como vínculo, a modo del Pseudo Dionisio y en consonancia con la *amicitia* aristotélica.

De la misma forma, fray Luis seguía la ladera sacra, pues, en la unión con Cristo, vive y vivirá nuestra carne. Este cruce del eros platónico y la amistad aristotélica con la *caritas* paulina, era la pretensión de los filósofos neoplatónicos italianos, y es el motivo bajo el que se alumbran los versos del poeta caraqueño arriba citados, y que recorre su obra. Constatemos este motivo en el poema 29:

De pronto, mi insistencia
alargándose total hasta aquel ápice
donde el contacto vibra, centelleando,
encuentra un flujo de abandono.
Con qué pasmo ígneo de ternura
-si la ternura puede colindar con el espanto-
gozo ese minuto en que llamas,
volviendo de repente ya porosa,
tan dúctil y maleable que sonrío,
la materia pesada de mi cuerpo. (Rojas, 2004: 106)

Así como el amante muere para renacer en el amado, para lograr la comunión con Dios, el amante muere en sí mismo para lograr la comunión con Dios. “Aun asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia [interior] introduce fatalmente lo arbitrario y, de no tener carácter universal del objeto al cual está ligado su retorno, no podríamos hablar de ella. Del mismo modo, sin experiencia,

3 Sin embargo, para profundizar en el sentido sociológico de las palabras del poeta, se puede consultar: Foucault, Michel, *Of Other Spaces, Heterotopias*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, pp. 46-49.

no podríamos hablar ni de erotismo ni de religión”. (Bataille, 2013: 39) Así, conjugamos la contemplación de la totalidad del universo, en la unión con el amante o, como hemos visto, analógicamente en la vuelta a la infancia, pues de aquí se rompe la racionalidad del mundo fenomenológico, para pasar a la arbitrariedad de la belleza universal, del correlato espiritual del mundo.

Este mismo contacto, lo contempla Fray Luis en la unión de los amantes y el descenso divino, consolidando, desde la poesía culta, la unión que defiende la patrística platónica, siempre vista a partir del ascetismo, que será un *leitmotiv* en muchas de sus obras. “Y este ascetismo había de ser el lazo más fuerte y profundo que se tendiera entre religión cristiana y pensamiento griego. Y si en alguna parte el ascetismo se dibujaba con mayor firmeza y claridad, no cabe que era en el pensamiento platónico, tan vivo y creciente en el momento en que el cristianismo aparecía”. (Zambrano, 2006: 57) [Ver Anexo III]

El ascetismo, como puente, consistía en encontrar la naturaleza verdadera del ser humano, desprenderse del entendimiento y olvidar las leyes del mundo, pues, como venimos viendo, desde ellas no se puede comprender a Dios ni rescatar al alma. Esta compresión interior es condición sine qua non para el encuentro divino. El hombre, como creación divina, a imagen y semejanza de Dios, conserva en sí la divinidad (*vestigia divinitatia*), por lo que, encontrándose a sí mismo, encontrará a Dios. La unión amorosa pasará entonces por este proceso ascético-interior. Este tópico, de la mano de la inefabilidad de la experiencia interior, lo vemos en el poema 22:

¿cómo decir

ahora

que Tú y yo no amamos?

¿qué palabra

aterida aún por el misterio,

livianísima, extraviada

quizás en el olvido,

haría falta pronunciar

para aludir, sin cháchára,

a la herida

-tatuada en la carne de los dos-

cuya sangre tiene el nombre de mi vida? (Rojas, 2004: 95)

Claro que, al intentar expresar su experiencia mediante la palabra, fray Luis está haciendo uso de la razón, e intenta explicar lo divino a través del lenguaje, dibujando un camino hacia la divinidad, casi pedagógico. Aquí, se propone a la mística como un puente de unión, entre la *caritas*, la poesía y

filosofía. Siendo este una de las mayores disociaciones entre el agustino y Platón, quien renunció a los poetas en La República, porque en su delirio dionisiaco no podrían comprender la racionalización de la salvación del alma. Igualmente sucede aquí con Rojas Guardia, y es parte fundamental del carácter unitario de su obra, tanto la poética como la prosa.

Sin embargo, este rescate del alma, como partícipe de lo divino, la ve fray Luis, ya en el Prólogo al *Cantar de los Cantares*, donde dice: “Señaladamente se descubre este beneficio y amor de Dios en el hombre, el cual crió en el principio a su imagen y semejanza, como a otro Dios, y la postre se hizo a la figura y usanza suya, volviéndose hombre últimamente por naturaleza [...]”, (Luis de León, 1990: 343) dejando claro que para él Cristo vive en el ser humano, y que, merced de este habitat, conserva en su alma los *vestigia divinitatis*. “tatuada en la carne de los dos”, como afirma nuestro poeta arriba.

A pesar de ello, la naturaleza del agustino como profundo estudioso y teólogo, comentador y traductor de textos bíblicos, hace que sea peligroso colocarlo en el campo de la mística, ya “la ambigüedad intraplatónica sobre la manía del entusiasmo poético tendría que hacernos cautelosos en el uso de la palabra inspiración”. (Peñalver, 1997: 49) Lo cierto, como ya he comentado, es que la obra del agustino parece plantarse más bien hacia el ascetismo. Pero, y en esto sintoniza con la obra poética de Rojas Guardia, podríamos referirnos a sus obras como una mística intelectual, pues, más que asceta, fray Luis era filólogo y catedrático, amante del saber. Este debate lo centraríamos en Rojas Guardia desde esa capacidad descriptiva de la experiencia interior, frente al tratamiento estético y filosófico de la tradición judeocristiana. Clasificarlo o no dentro de la mística, como experiencia, es un tema que desborda las capacidades de este trabajo. Doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder. A pesar de ello, en esta clave -y tomando en cuenta su grandísima admiración por Santa Teresa-, se puede leer su obra, como la perpetuación por escrito de la armonía del mundo, abarcada desde sus profundos conocimientos y la creación poética, como sucede en fray Luis.

El ejemplo, quizás, más claro de esta convivencia de múltiples planos en el agustino, la vemos en fray Luis en la *Oda a Francisco Salinas*, músico compañero del ámbito salmantino; en esta oda vemos la coexistencia del profundo deseo de unión con Dios, el camino hacia la *caritas* en el que se despierta al alma gracias a la música, que juega el papel del entusiasmo: “Salina, cuando suena / la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada. / A cuyo son divino / el ama, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida.” (Luis de León, 1990: 60-61). La participación de lo divino, no es posible sin ese impulso inicial que lleva al alma a desplazarse, un estímulo hacia la belleza, que en el ejemplo del auriga platónico juega el caballo del desenfreno. Aquí, es el ejercicio del músico que despega al alma de su hábitat terrenal y activa la *anámnesis*, en que el alma se remonta a su origen, por ello este se “esclarece”, aquí no es

la vista, sino el oído que hace al “amante” ser partícipe de lo divino. La música, es el espejo, el amado, que traspasa toda “belleza caduca engañadora” (v. 15). Por esta razón, dirá lo siguiente Rojas Guardia en el poema *10*:

Haría falta nombrar el cuento múltiple
de lo que me hace más sabio a su contacto:
el 3er. movimiento de la 9ª. de Beethoven,
el cósmico juguete que son los dedos de Thelonious
tocando <<Round Midnight>>, un solo lentísimo de Parker
-por ejemplo, <<Lover Man>>- en la mañana
cuando el abrazo se demora, insiste, recomienza (Rojas, 2004: 83)

El poeta se establece en la misma lucha agustiana del poder nombrar la belleza que despierta la música en el alma. No la música en sí, sino, como veíamos en la forma en que la naturaleza se ve mimeticamente a través del poeta en Wordsworth, las sensaciones del poeta en la música. Esta sensación que despierta la música en el alma es lo que el poeta se ve incapaz de nombrar, pues establece la experiencia divina en el mismo plano de la poética. Así, vemos que en el agustino, tras el recuerdo del alma, esta “Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera” (vv. 16-17), para entrar en el trance divino gracias a la música celestial, donde “la alma navega / por un mar de dulzura y finalmente / en él así se anega” (vv. 31-33).

Este es el mismo proceso que observamos en los versos de Rojas Guardia. Fray Luis superpone dos planos, el de la experiencia poética inspirada en la divinidad y la experiencia mística del amor divino, pero -como bien han observado G. Serés y E. Orozco, no así Joaquín Maristany- el agustino repite, conscientemente, el tratado teológico en latín *De Incarnatione Tractatus*, donde Dios se comunica con las criaturas a través de Cristo, y en donde la poesía “la infundió Dios en los ánimos del hombre para con el movimiento y el espíritu de ella levantarlos al cielo de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino”. (Orozco, 1959: 101)

Y es que en fray Luis, queda claro el impulso místico del que no ha sido dotado, un ansia interrumpida, como la que se verá en Sor Juana -de una manera muy distinta, por supuesto. En la mexicana la consumación no llega, se queda en la experiencia cósmica allegada desde el intelecto, desde las lecturas platónicas, plotínicas... “mística cósmica”, más que poesía cristiana, le denomina, creo que acertadamente, Patricio Peñalver.

Pero lo que me gustaría salvar de las palabras de Orozco, es exactamente la idea de la comunicación a través de las especies y la idea del aliento, el *pneuma*, con el que Dios insufla todo, y que Fray Luis y Rojas Guardia ubican en la música como mediadora de la experiencia, por eso dice un poco antes, en el mismo *10* lo siguiente:

La torpeza de aquel piano -tres apartamentos más abajo-
donde las manos de alguna pálida vecina

ensayaban a Chopin

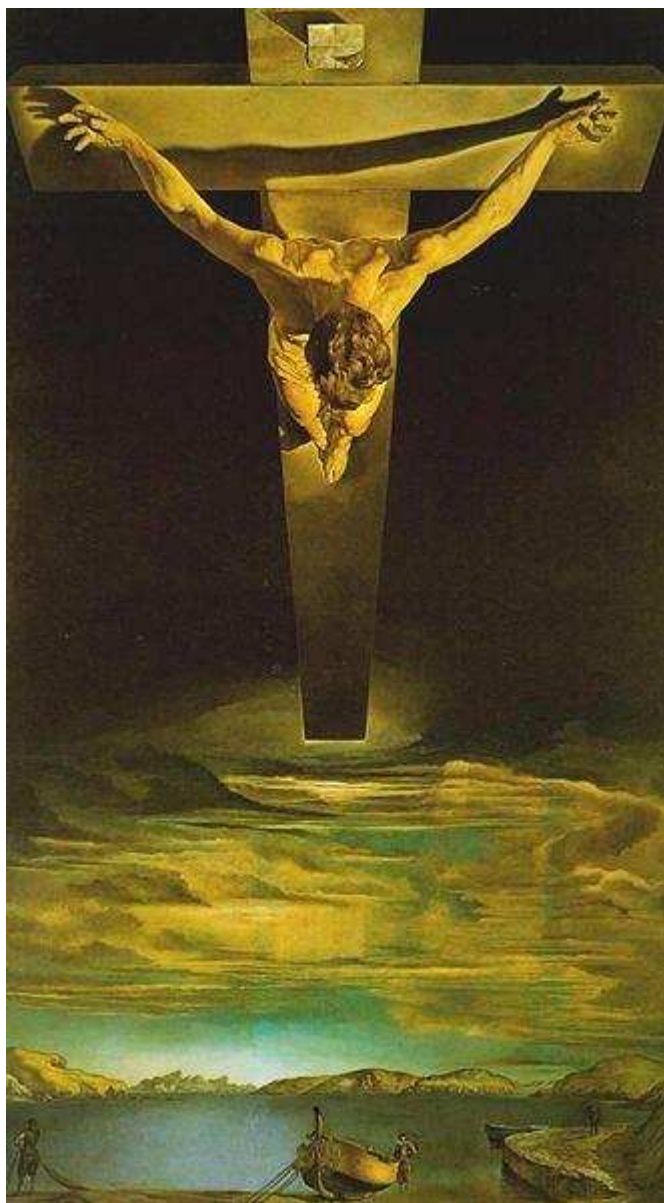
(bendito seas, Señor, en esta tarde cargada de misiles,
porque resuenan fragantes todavía la tos almidonada
y el frac y el malabar y la lavanda musical de Federico)

Dios desciende, pues, a través de las criatura, como hemos visto en el imagen del gavilán de Rojas Guardia más arriba, y también haciendo presencia en las notas de un piano, por las razones que he explicado. En estos versos pues, vemos, más que el descenso la esencia divina de las cosas como creación de Dios. Por esto dirá Ciorán en *De lágrimas y santos* que “La música es la emanación final del universo, como Dios es la emanación última de la música”.

Fray Luis, hace énfasis en el *descensus* de Cristo no hacia el proceso místico, sino hacia la condición humana, a la encarnación de Dios en el hombre, para que este pueda alcanzarle; de aquí se deriva su ascetismo, los *vestigia divinitatis* -o *misiles* según nuestro poeta- plantean la idea del hombre como microcosmos y que le permite transformarse en el amante. Dios, presente en Cristo, cuida las almas “y dentro a la montaña / del alto bien las guía; ya en la vena / del gozo fiel las baña / y les da mesa llena, / pastor y pasto él solo, y suerte buena”. (Luis de León, 1990: 95-96)

Las almas son guiadas como un rebaño por el pastor. El proceso místico, sólo se logra por la presencia de Dios en el hombre, y este le conducirá hacia la unión divina: “¡Oh Son! ¡Oh voz! ¡Siquiera / pequeña parte alguna descendiese / en mi sentido, y fuera / de sí el alma pusiese / y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!; / conocería dónde / sesteas, dulce Esposo, y, desatada / desta prisión adonde / padece, a tu manada / viviera junta, sin vagar errada”. (vv 31-40) Así se completa, tras el descenso que se lleva el alma, hacia esa zona indómita, en un ambiente pastoril, en conocimiento del “Esposo”, expresión máxima de la unión, una pequeña porción celestial que se acerca al *sensus communis* para lograr la trascendencia. El Esposo, entonces, les incorpora a sí mismo mediante su *descensus*, con Cristo como mediador, entre el hombre y lo divino. Por todo esto, es que Rojas Guardia dirá en el fragmento ya citado del poema 29, que, aunque “A veces te me niegas”, tras la insistencia, tras la espera, “gozo ese minuto en que llamas”. Aquí yace el motivo de Dios como pastor de las almas, pero este proceso siempre parte de la voluntad propia de esa búsqueda interna como primer paso decisivo: “De pronto, mi insistencia [...] encuentra un flujo de abandono”. La iniciación propia hacia la búsqueda interior de Dios, no es inmediata, por ello se frustra el amante: “La melancolía es el lamento de Dios que, aprisionado en el hombre, no logra reunirse con Sí mismo”. (Murena, 1984: 30) Esa insistencia del alma, es el espejo en que Dios -el amado- está reflejado, por lo que el hombre lleva en él su semilla, y por medio de su encarnación en Cristo, y su

descenso, se logra la transición del alma.



“Hazte a tu nada
plena.
Déjala florecer.
Acostúmbrate
al ayuno que eres.

Que tu cuerpo se la aprenda”
Rafael Cadenas. *Intemperie*

El amante, como hemos visto que ejemplifica Platón con el mito del auriga, funciona como espejo donde reflejarse para contemplar su primigenia naturaleza. Esto, le llevara a contemplar la belleza universal, el correlato total del mundo. No me centraré en el eros y en las almas como he comentado, ahora me centraré en el motivo del amante como espejo. Dirá Rojas Guardia en el poema 20 lo siguiente:

No, no son los Otros atentos
 (¡los Otros!: podrían ellos,
 mis espejos o disfraces al quererme,
 enajenándome repletos de su amor
 que me sosiega defraudando o de mi afecto
 que no logra cubrirlos al sedarlos,
 podrían ellos ser el Otro, la absoluta
 Alteridad donde naufragan

afectos, amores y deseos (Rojas, 2004: 93)

Recordemos que lo único que permite que el amante trascienda el amor humano y lo sublime es la facultad intelectual, que resulta intermediaria entre el amor sensitivo y el divino. Por esto el amante se ve desasosegado, enajenado, merced del segundo afecto -según la medicina medieval- el *sensitivo*, pues el amor trasciende gracias al segundo, el *intelectivo*.

El amante, el otro, objeto de deseo, fulmina toda la actividad intelectual del hombre. Lo que en el amor cortés se denomina como *la enfermedad de amor*, la conocida alienación del amante en el amado. Sin embargo, lo fundamental que nos trae aquí es el desate hacia lo divino que produce el amante como espejo, gracias a la intermediación de *eros-ágape*.

Como nos dice José Ángel Valente: “Narciso ve en la fuente aquello que de sí mismo sus propios ojos no pueden ver. Y así genera el uno, por la imagen, al otro de sí. En la mediación del espejo o de las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados -pasma de Narciso- en la visión”. (Valente, 1991: 23) La alteridad del amante funciona como lugar para facilitar el autoconocimiento -camino interior hacia lo divino *vestigia divinitatis*-, por el cual el hombre encontrará a la divinidad. Lo que sucede, como he dicho, es que, en esa contemplación, el amante de los versos arriba citados se ve enajenado por los afectos, y que, como planteó Pseudo Dionisio, buscará ascender a Dios a través de la conversión en espejos preparados para recibir la luz divina.

A pesar de ello, el poeta es consciente de la capacidad de mediador que tiene el amante, y dirá más adelante, al final del poema:

Sí, detrás, en lo preciso
donde el espesor compacto desfallece
y se esfuman ingravidas la líneas,
espera el Tú.
Allí con El,
tan sólo. (Rojas, 2006: 93-94)

En el amante, aguarda el descubrimiento de la belleza universal, el encuentro con lo divino. Allí es donde se esfuman esas líneas, que me atrevo a interpretar en la misma línea de la ruptura irracional de la vuelta a la infancia, la misma contemplación, la experiencia interior en sí. “Porque, en definitiva, lo único que anula y rompe el troquelado claustro del Yo es la presencia del Tú, de ese Otro que, por el solo hecho de existir, y de existir como interpolación moral radical, cuestiona y juzga la ilusión de crearme solo y único, exigiéndome justicia”. (Rojas, 2006: 84)

Consecuentemente, el amor o *caritas*, comportará no sólo esta unión, si no la incapacidad de pertenencia que tiene el amante a sí mismo, como bien explica Rojas Guardia arriba, pues es Cristo quien vive en ellos. Esto siempre, a través del *descensus*, que hemos ilustrado más arriba con la figura del gavilán en el poema 12, y del cual me permito reproducir el resto:

el sudor convaleciente
aguardando el ojo clínico del ave,
las dos alas batientes gobernándote,
el pico alegre y fúlgido
desgarrando la carne bien herida
víctima al fin de la salud,
curada por la muerte. (Rojas, 2004: 85)

O sea, ilustración del *descensus*, el amante encuentra la muerte, para la posterior unión. La muerte se plantea, como la capacidad de sublimar las aprehensiones y de llegar a la unión a través del amor. Es, pues, la superación total de las paredes Yo, y el paso hacia la contemplación de la totalidad:

Por esta razón la muerte, al igual que las demás frustraciones profundas, se ofrece como motivo para apartar de sí mismo la mirada y dirigirla aún más atentamente a las otras cosas sobre las que siempre ha reposado [...] Así, pues, tal vez sólo una actitud mística permita aceptar la muerte. Con esto tiene que ver el hecho de que pensar en la muerte haya constituido siempre una motivación para la mística. (Tugendhat, 2004: 118)

Como bien explica el checo, la muerte se plantea como un motivo estricto para la mística. La muerte es la propia aceptación de la divinidad, y que tiene su correlato en el poema 12 de *Poemas de Quebrada de la Virgen*. Importante es observar que la muerte se da como cura -“víctima al fin de la salud”- de la enfermedad de amor, y sólo, y únicamente, para dar paso a la unión de los amantes.

9

Todas estos motivos que hemos apreciado en *Poemas de Quebrada de la Virgen*, vienen a converger en la necesidad de encontrar a Dios en el verbo a través de la creación poética. Como he planteado, a través de las palabras de José Ángel Valente con respecto a la estrofa 11 del *Cántico Espiritual* al final del apartado quinto, el proceso analógico se establece como unión fundamental con el paisaje para encarnar la presencia divina que en él ve el poeta. La palabra es, entonces, el evangelio fundamental del poeta. En el poema 30, último de la obra, de la obra Rojas Guardia dice lo siguiente:

Cuando Mahalia Jackson dice *Lord*,
reservándole a esa nítida palabra
la nota más pura de la voz,
yo enseguida lo comprendo: sé que allí,
en la negrura abismal de su garganta,
sangra la única carne que me importa,
el cuerpo amado hasta dolerme,
mi hijo ajusticiado, hermano íngrimo,
padre a quien engendra mi ternura,
mi Señor que apaleo, último amigo (Rojas, 2004: 107)

Como he dicho, y en palabras de Emilio Orozco he reflejado en el apartado séptimo, la poesía se establece como mediadora entre el hombre y lo divino. El lenguaje poético, como bien han observado las vanguardias, pasa por encontrar la capacidad de crear vida, no de imitarla. Por ello, el místico ve a Dios en la palabra, pues el poeta como mago, capaz de crear nuevas realidades, ve en la poesía la capacidad divina que Dios infundió en él.

Por ello, Rojas Guardia, y el místico en general, busca como principal hogar el lenguaje, pues en el encuentra la “Identificación con el vacío indecible, la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación”. (Valente, 1991: 86) Lo inefable en sí mismo, es decir, el poeta no busca explicar la experiencia, busca expresar el vacío la Nada en sí misma de la experiencia,

encarnarla en el lenguaje, no imitarla o representarla.

Es por esto que Pessoa dirá [Ver Anexo IV] que “ Desde que el paisaje es paisaje deja de ser un estado del alma”, pues la creación es dotar de vida en sí misma a la creación. Por ello, dirá más adelante que “Más certeza sería decir que un estado de alma es un paisaje”. El poeta busca analógicamente establecer en el paisaje sus incertidumbres. Así, en Rojas Guardia, la intemperie engendra a Dios a través de la fórmula tomista que coloca a Dios en su creación, pero también engendra la necesidad del poeta de encontrarle en dicha intemperie. Es por esto que, cuando San Juan dice: “¿Mi amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas...”, tenemos que creerle que no es sólo metáfora, sino que dios *es* el paisaje. Por eso, el poeta traslada su agradecimiento divino en el poema, casi como un oración, a través del paisaje:

La lluvia pisa la grama y resucita
vírgenes perfumes. La cal nueva
fulge en la pared del campanario
donde el domingo me convoca (Rojas, 2004, 91)

Armando Rojas Guardia busca en la intemperie de las cosas, no la aparición divina, no sólo la suya propia, sino que la reaviva. Para esto recoge en su experiencia las fórmulas de la tradición mística, y centra como operación el amor para devenirse en poesía. El amante, aparece como lugar de muerte y encuentro con lo divino, para salvarse de una sociedad que le establece como sujeto periférico, sin acceso al centro. Por ello, él establece su propio centro, el de la experiencia divina, y ella se engendra a través del lenguaje poético en la naturaleza. Esta funciona, entonces, como nuevo reino autónomo donde el paisaje goza del tacto divino, donde el paisaje es la viva aparición de Dios. Ese Dios de todos. Ese Dios del éxodo, que a nadie reniega:

Él
arrinconado allá (desván o sótano)
junto al soldado de goma y la muñeca,
payaso en el circo de los locos,
camarada del poeta y de la puta,
príncipe de flores y leprosos,
majestad harapienta, Dios proscrito
a quien unos cuantos, negra tribu,
llamamos con ronquísima dulzura
compañero. (Rojas, 2004: 108)

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN DE HIPONA, San (2009): *Las Confesiones*, Madrid: Taurus.

ARISTÓTELES (1983): *Acerca del alma*, Madrid: Gredos.

ARRÁIZ Lucca, Rafael (1999): *Tráfico y Guaire: quince años después*, en Karl Kohut (Ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt-Main/ Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

BARRERA Linares, Luis (2006): *Llegaron los ochenta: confluencia y diversidad en la narrativa finisecular*, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coord.): *Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas: Fundación Bigott.

BATAILLE, George (1972): *La experiencia interior*, Madrid: Taurus.

BATAILLE, George (2013): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.

CASTILLO Zapata, Rafael (1999): *Último ensayo venezolano: apuntes de fin de siglo*, en Karl Kohut (Ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt-Main/ Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

CULLER, Jonathan (1975): *La poética estructuralista*, Barcelona: Anagrama.

DELPINO Vivas, José Manuel (2014): *Ética y estética del sujeto ex-puesto: La escritura de Armando Rojas Guardia*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, Maestría en Literatura Latinoamericana.

GARCÍA Palacios, Joaquín (1992): *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz, Estudio léxico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GIL DE BIEDMA, Jaime (2010): *Poesía y prosa*, Barcelona: Círculo de lectores.

INFANTE, Ángel Gustavo (2006): *Estética de la rebelión: Los manifiestos literarios*, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coord.): *Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas: Fundación Bigott.

ISAVA, Luis Miguel (2006): *La apertura que no cesa: La poesía a partir de la década de los ochenta*, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (Coord.): *Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas: Fundación Bigott.

JAFFÉ, Verónica (1999): *Algunas anotaciones sobre la poesía contemporánea en Venezuela*, en Karl Kohut (Ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt-Main/ Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

JUAN DE LA CRUZ, San (2003, I): *Obra Completa, I*, Madrid: Alianza.

----- (2003, II): *Obra Completa, II*, Madrid: Alianza.

LASARTE Varcárcel, Javier (1999): *Trayecto de la poesía venezolana de los ochenta: de la noche a la calle y vuelta a la noche*, en Karl Kohut (Ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt-

Main/ Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

LISCANO, Juan (1976): *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, Barcelona: Seix Barral.

LUIS DE LEÓN, Fray (1990): *Poesía Completa*, Guillermo Serés (ed.), Madrid: Taurus.

MONTEJO, Eugenio (1999): *Poesía venezolana: valija de fin de siglo*, en Karl Kohut (Ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt-Main/ Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt.

MURENA, Héctor (1984): *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona: Alfa.

OROZCO Díaz, Emilio (1959): *Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid: Guadarrama.

PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral.

----- (1992): *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.

PEÑALVER, Patricio (1997): *La mística española (Siglos XVI y XVII)*, Madrid: Akal.

PLATÓN (1986): *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid: Gredos.

PRIETO, Antonio (1998): *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid: Cátedra.

ROJAS Guardia, Armando (2004): *Obra poética*, Mérida: Ediciones El otro el mismo.

----- (2006): *Obra completa Ensayo*, Mérida: Ediciones El otro el mismo.

SALAS Hernández, Adalber (2013): *Esa frontera donde la palabra se disuelve: Una aproximación a La Nada Vigilante de Armando Rojas Guardia*, en *Insomnios*, Caracas: bid & co editor.

SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica.

----- (2003): *Literatura espiritual en los siglos de oro*, Madrid: Laberinto.

TUGENDHAT, Ernst (2004): *Egocentricidad y mística*, Barcelona: Gedisa.

VALENTE, José Ángel (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets Editores.

WORDSWORTH, William (1994): *Selected poems*, London: Orion Publising Group.

ZAMBRANO, María (2006): *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2012): *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

Anexo I

Sí, Manifiesto
Grupo Tráfico

[*Zona Franca*, III Época, No. 25, julio-agosto de 1981, pp. 7-9]

Sí, Manifiesto Venimos de la noche y hacia la calle vamos. Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres, en cuyo orbe cotidiano ningún fantasma enfermo moviliza más fuerza que el horror o la belleza encontrables en una acera cualquiera, y ningún aristocrático golpe de dados del verbo podrá abolir jamás el sabor sanguíneo de todas las palabras de la tribu.

Sí, Manifiesto Representa una postura que, por inaudita que parezca en esta Venezuela de 1981 – donde la individualidad y la disgregación son el imperio sustentador de ese otro imperio, el real: económico, político, cultural-, quiere asumir la responsabilidad de ser la expresión del movimiento Tráfico. ¿Qué buscamos?: poesía. Y aquí está el dilema: inmersos en un ámbito cultural donde el poeta, lo poético, la poesía y el poetizar tienen una caracterización determinada, y por lo tanto normativa, lo que proponemos, no estando identificados con los parámetros de la estética imperante es –desde el punto de vista de nuestro contexto histórico inmediato- una nueva manera de entender la poesía.

Con Tráfico salimos del esencialismo y, como hemos dicho, nos reconocemos en la historia: menos mal que nadie puede calificar de "esencial" el tráfico; pasajeros, somos poetas de transición, como toda poesía es de transición, sólo que algunos siguen aspirando a esa especie de galardón que significa conquistar, con la palabra esencial, la salida de la historia, el supuesto hallazgo de la eternidad. Pasajeros transitorios, diurnos, poetas: nuestra propuesta nace de una necesidad poética – política- histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy, confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal. El silencio y el juego textualista no pueden ser una respuesta crítica a nuestro medio, en última instancia constituyen posturas que, si no de manera consciente, al menos en forma disfrazadamente ideológica, le hacen el juego a nuestra democracia petrolera.

La poesía que propugnamos servirá, en cambio, de percusión para enseñarle a la "Armonía" la inclemencia de la súplica en los botiquines del centro. Se trata de fundirle la caja en el Gran Prix de Caricuao, hacer estallar los radiadores de las letras a 250 Km. p/h. Reclamarle al cinetismo textual la burguesía óptica con la que pretende erigirse "críticamente" sobre una ciudad que se divierte, desde las mesas de Sabana Grande, con la ingeniosa geometría de los cultos. Nuestra calle no se complace en estos juegos de la noche ni tampoco en el silencio.

Los trapeceistas de la imaginación suspiran por mantenerse en la "realidad" descrita por la ruta de sus acrobacias, en la medida en que se olvidan de la portentosa capa de la historia bajo la cual se desplazan. En el circo el mago es rey: basta un esotérico gesto para que proliferen los pañuelos (los duendes, la súbita aparición de los espíritus).

Pero, magos: ¿hasta cuando el engaño? Frente a ustedes surge nuestra mirada realista (no es un realismo inocente, de ojo adánico, de "inocencia objetual" y cosas por el estilo). Una mirada para la cual el poema traduce los olores más intensos de la calle. Un realismo, sí, pero realismo crítico. No

queremos desobjetivar nuestras palabras, desdibujar nuestro paisaje, nuestra circunstancia histórica concreta, por cansados aquellos.

Además, ya lo sabemos todos: cuando se han ido los espectadores, cuando la carpa se hace alta, no hay hechizo: el elefante es elefante, los conejos son conejos, el trapecista es español, el mago vuelve al camerino. Los circos cierran a las 6.

Si hemos hablado de una nueva manera de entender la poesía, nos referimos también a otro tipo de poeta. Para nosotros ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros compañeros de generación. Creemos que en poesía no es la rotación de los signos en el texto lo que constituye la clave estética del poema, sino la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana. Estamos hartos de combinatorias infinitas de palabras que se frotan para arrancarse chispas que no pasan de ser un fuego fatuo (sí, infatuado en su aspiración de hacernos creer que es el Fuego). Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa "profesionalización" del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestras letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra? A una poesía que se ufana en la "gloriosa inutilidad", en la "casta ineficacia" que demasiados hombres confunden con la naturaleza misma del espíritu, deseamos oponer también, sin miedo al barro impuro del cual sale toda la epopeya espiritual de los hombres, la exigencia de una poesía que sirva, repleta de una contundente eficacia, la misma que ostentan un vaso, un arma o un automóvil, porque el arte empieza allí donde los hombres necesitan responder desde la plenitud de su conciencia a las exigencias de la situación particular, y no después, allí donde la cotidianidad dicen que termina y nace el reino abstracto –mármol y alabastro- de una trascendencia "noble" dentro de la cual sólo cabe una "gratuidad" que ya no acompaña a nadie en la tarea diaria de vivir, que ya no formaliza las experiencias del hombre común, que ya no constituye sino un vasto silencio donde bostezan el vacío o la "oquedad metafísica". Nos empeñamos, así, en promover una poesía necesaria, que nuestros interlocutores perciban como palabra de uso y compartida, palabra para la cual toda trascendencia anémica, dispéptica, se disuelve ante el poder de convocación que sube, por ejemplo, de las rocolas de los bares, palabra que tiene mucho que aprender de la imponente con la que la línea exactísima de un hit congrega el gozo del stadium, haciendo levantar un eco humano que, en el fondo de los fondos, se parece al llanto o a la risa que todavía allá, en pleno siglo XII, podían recoger de su auditorio los versos de Berceo.

Por eso mismo, frente a la lírica de la subjetividad absoluta, y en este sentido cada vez más abstracta, lírica que tanto le debe a la racionalidad burguesa de Occidente, lírica cerebral de un eterno laboratorio de palabras en las que la situacionalidad y la carnalidad afectiva son mero vidrio de probeta –irreconocibles ya para sí mismas-, levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin batas ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto. De este modo, asumimos el horror que siente la poesía tradicional frente a nuestro sentimentalismo híbrido, mestizo de puro guaguancó o quena indígena, con la ironía desdeñosa que nos inspira toda la discreción burguesa, quirúrgicamente fría para sentir

relaciones viscerales con el mundo pero implacablemente "racional" a la hora de expoliar lo que no siente.

Contra la mampostería intelectualista que sostiene el mito del poeta solitario, tan caro a una modernidad que no sabemos por qué debe ostentar para nosotros el carácter de un paradigma único, insurgimos con nuestra apuesta por una poesía solidaria, repleta de humanidad latinoamericanísima, gozosa o doliente, una poesía que no teme subirse al último sector del cerro donde termina el barrio y no llega jamás la policía, así tenga que pagar peaje al pie de la escalera, como corresponde; una poesía que no se asustará ante la tarea de embadurnarse de salsa y de cerveza en al afinque; una poesía que buscará a los hombres de San Fernando o El Callao donde estén y como estén, sin exigirles que se presenten a la cita del poema con el traje "primitivo", "telurista", o ya neciamente "mágico" con el cual los disfrazaron las poéticas que sólo se veían a sí mismas cuando pretendieron mirar de frente a aquellos hombres; una poesía que intentando recuperar, como después de un largo entumecimiento gestual, los hábitos del habla y los ademanes concretos de las muchedumbres que nos rodean, opta por los grandes espacios donde todo narcisismo verbalista se revela pigmeo de la inteligencia y de la sensibilidad y del lenguaje: los espacios por los que la poesía puede oxigenarse de disonancias y de miseria irreductible, de sociología y de política, de economía y de historiografía, de giro de lengua oral y de estribillo musical, de estadística y argot de suburbio. Poesía, entonces, situada en el centro hirviente de la vida social y no en los desiertos ontológicos donde proliferan "breviarios de la podredumbre" (ah, el Cioran que hoy tanto acaricia el masoquismo de la pequeña burguesía intelectual) y ojerosas "culturas del desengaño" para las cuales la esperanza es un compañero cadavérico, muerto de bruces en una calle cualquiera a finales de los sesenta.

Nosotros creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si el cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de los expoliados lo que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando Lázaro se levante otra vez de su sepulcro para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia.

Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela. Y es que sucede que, en épocas inmediatamente anteriores (allí tenemos a la generación de 1958, por ejemplo), el trabajo poético en nuestro país actuó sobre el fondo de un distinguido camuflaje. Poetas que en sus actitudes públicas mostraban un franco compromiso ético con la exigencia del cambio social, eligieron, sin embargo, para la voz de sus poemas las modulaciones más esencialistas de la lírica de la modernidad: la lírica que, nacida en parte como respuesta esteticista al mundo comercializado y banal de la burguesía, trabajaba no obstante secretamente a su favor, porque hablaba desde su marco gnoseológico profundo y con sus categorías. Se dio así el caso de que una peligrosa confusión, una trampa ideologizante vino a ocultar las verdaderas cartas con las que el poeta apostaba su palabra en el juego social de la cultura: Mallarmé fingió darle la mano a Marx, la opción rimbaudiana de "cambiar la vida" se olvidó de la matriz elitesca de la que había salido (y dentro de la cual aún pernoctaba su nostalgia de transformación) y pretendió que su causa poética podía conjugarse, sin más, con los paradigmas sociales y políticos de aquella marea de obreros, desempleados, liceístas, universitarios medios, marginales, que se enfrentaba a la represión gubernamental en las calles y avenidas. El lenguaje de esa élite poética había pagado demasiado tributo al idioma de una modernidad por esencia aristocratizante: la pequeña burguesía intelectual radicalizada que entonces quiere contribuir a la toma del poder por las masas no se sincera como tal ante esas mismas masas en el desamparo del poema. Disfraza su equivocidad, la artificialidad de su intento de integrar el arte y la vida sobre la base de la trampa modernizante, universalista y elitesca, con la magnificencia de su barco ebrio que zarpa al viaje sin regreso de la alquimia del verbo y la magnetización

recíproca de todas las vocales, al final del cual, ya lo sabemos, espera la Abisinia donde el poeta convertido en comerciante hace el saldo de su asimilación definitiva al universo burgués.

Nosotros no queremos, pese a la aparente magnitud que representa formular esta herejía, el destino de Rimbaud: no queremos que nuestra intervención en la Comuna –la cual, a pesar de todas las derrotas, nos sigue convocando- sea una simple escaramuza pequeño burguesa que termine en viaje de negrero, en escepticismo contante y sonante, en ebriedad que ya no ostenta el arma de los anticonvencionalismos sino que deviene ocasión de confraternidad con el Poder.

Queremos para nosotros, para la vocación poética en Venezuela, un resultado diferente; por eso, elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestro textos- el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados.

Venimos de la noche y hacia la calle vamos.

Anexo II

Al pie de la casa

Ayer cuando paseaba por mi barrio
alejado del centro, pasé bajo la casa
donde solía ir cuando era joven.
El amor había poseído allí mi cuerpo
con su maravilloso poder.

Y ayer
mientras andaba por la vieja calle,
de repente se embellecieron por la magia del amor
las tiendas, las aceras, las piedras,
y muros, balcones y ventanas,
nada quedó allí como antes era.

Y mientras permanecía y miraba la puerta,
y en pie me demoraba ante la casa,
todo mi ser se abrió a la placentera
y sensual emoción entregándose.

Constantino Kavafis, *Poesías Completas*. Versión de José María Álvarez. Madrid: Editorial Hiperión, 1976.

Anexo III

En este punto, resulta interesante contrastar la opinión de Bataille con la de Zambrano. El francés contempla la ascética como una objetivización de la experiencia. Esto no quiere decir que no sea efectiva en la purgación del deseo hacia lo fenomenológico, pero, por otro lado, establece un nuevo vínculo entre el deseo y el objeto. Dice el escritor:

Contra la ascética.

Que una partícula de vida exangüe, no risueña, refunfuñando ante los exceso de gozo, falta de libertad, alcance -o pretenda haber alcanzado- el punto extremo, es un error. Se alcanza el punto extremo con la plenitud de medios: es preciso hallarse rebosantes, sin ignorar ninguna audacia. Mi principio contra la ascética es que el punto extremo es accesible por exceso, no por defecto.

Incluso la ascética de seres logrado cobra a mis ojos el sentido de un pecado, de una pobreza impotente. (Bataille, 1972: 34)

Sin embargo, considero que esta objetivización que propone Bataille no hace sino afianzar la visión que establece María Zambrano, pues no podemos dejar de lado que la exiliada habla desde la creación poética que no busca otra cosa sino exactamente eso: la objetivización de la experiencia en la palabra poética, que, como se desarrolla más adelante en el trabajo, busca exactamente la liberación de dicha objetivación, ya que pretende engendrar *-poiesis-* la palabra en vida propia.

Anexo IV

Dijo Amiel que un paisaje es un estado de alma, pero la frase es una felicidad indolente de soñador débil. *Desde que el paisaje es paisaje deja de ser un estado del alma. Objetivar es crear, y nadie dice que un poema hecho es un estado de estar pensando en hacerlo.* Ver es tal vez soñar, pero si le llamamos ver en vez de llamarle soñar, es que distinguimos soñar de ver.

Por lo demás, ¿de qué sirven estas especulaciones de psicología verbal? Independientemente de mí, crece la hierba, llueve en la hierba que crece, y el sol dora la extensión de la hierba que ha crecido o va a crecer; se hierguen los montes desde muy antiguo, y *el viento pasa del mismo modo como Homero, aunque no existiese, lo oyó.* Más certeza sería decir que un estado de alma es un paisaje; habría en la frase la ventaja de no contener la mentira de una teoría, sino tan solamente la verdad de una metáfora.

Estas palabras ocasionales me han sido dictadas por la gran extensión de la ciudad, vista a la luz universal del sol, desde el alto de San Pedro de Alcántara. Cada vez que así contemplo una extensión ancha, y me abandono desde el metro setenta de altura, y sesenta y un quilos de peso, en que físicamente consisto, tengo una sonrisa grandemente metafísica para los que sueñan que el sueño es sueño, y amo la verdad de lo exterior absoluto con una virtud noble del entendimiento.

El Tajo al fondo es un lago azul, y los montes de la Otra Banda son los de una Suiza achatada. Sale un barco pequeño -vapor carguero negro- al lado del Pozo del Obispo hacia la barra que no veo. *Que los dioses todos me conserven, hasta la hora en que cese este aspecto de mí, la noción clara y solar de la realidad exterior,* el instinto de mi inimportancia, el consuelo de ser pequeño y de poder pensar en ser feliz.[La cursiva es mía]

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*. Versión de Ángel Crespo. Barcelona: Planeta, 1997. pp. 61-62.